

Estudio crítico

Gustavo Adolfo Bécquer

Leonardo Romero Tobar



Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi de Polígrafos

ESTUDIO CRÍTICO FHL

© DEL TEXTO: el autor

© DE LA EDICIÓN DIGITAL: [Fundación Ignacio Larramendi](#)

Fecha de la edición digital: 2014

Lugar: Madrid (España)



Conversión a formato electrónico realizada por [DIGIBÍS](#).

BÉCQUER.- EDICIÓN DIGITAL

LEONARDO ROMERO TOBAR

La visión lineal de la relación que establecen los escritores y los textos unos con otros ha situado a Bécquer en uno de esos espacios misteriosos en los que vale tanto ser el último de los primeros como el primero de los últimos. La historiografía y la crítica de fines del XIX y principios del XX – Blanco García, Iglesias Figueroa...- abundaban en preguntas como la siguiente: Bécquer ¿romántico rezagado y post-romántico? Afortunadamente, lectores posteriores, que también eran poetas, formularon la cuestión en términos que nos son mucho más aceptables y que resumo en este aserto de Jorge Guillén: “si Bécquer parece a primera vista un poeta rezagado, ahora se nos revela un precursor del movimiento moderno”. De modo que la posición del autor de las Rimas en el trazado diacrónico de la poesía española es un hito privilegiado que permite orientarnos en la rosa de los vientos con la que nos guiamos entre las múltiples corrientes que cruzan el plano de las tensiones de tradición y originalidad. Los polos extremos del plano nos sitúan entre un poeta apegado al “sublime” dieciochesco – como ha sugerido Philip Silver- y un escritor postmoderno, en la propuesta de Hans Felten¹. Las discusiones académicas de historiadores y críticos las han zanjado de modo intuitivo los poetas - desde Luis Cernuda a Fernando Ortiz, desde Dámaso Alonso a Pedro Gimferrer- al sostener la modernidad absoluta del poeta sevillano, una estimación hoy difícilmente discutible.

BÉCQUER, BOHEMIO Y PERIODISTA

Gustavo Adolfo Domínguez Bastida Insausti Vargas Bécquer nació en Sevilla (17, febrero, 1836); sus padres fueron el pintor José Domínguez y Joaquina Bastida. El padre, pintor de prestigio, murió cuando Gustavo tenía cinco años y la madre cuando contaba con once. El sentimiento de orfandad tuvo que empañar la infancia y al adolescencia del joven, a pesar de la protección que le dispensaron a él y a sus hermanos doña Manuela Monnehay, una antigua discípula de su padre, y su tío, el también pintor Joaquín Domínguez Bécquer. Los estímulos educativos que Gustavo recibió del ambiente de pintores sevillanos de la época y de sus primeros maestros en los estudios literarios no eliminaron el desarraigo afectivo que, siendo muy joven,

¹ .- Philip Silver, “Bécquer sublime, entre dieciochesco y simbolista”, Ínsula, 528, 1990, 11-12. –Hans Felten, “¿Bécquer posmodernista?”, Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas; barcelona, 1992, 1243- 1247.

reflejó en su versión dramática del Hamlet al centrar el conflicto del príncipe danés en la muerte del padre, y más tarde, ya en su obra de plenitud, con los reiterados lamentos melancólicos que denuncian estos vacíos, tal como leemos en la rima LXV:

(...) Aunque a mi oído
de las turbas llegaba el ronco hervir,
yo era huérfano y pobre...El mundo estaba
¡desierto...para mí!

La atmósfera de las calles y lugares sevillanos, el ambiente artístico y literario de una ciudad en la que los duques de Montpensier mantenían los aires de una corte principesca, la amistad juvenil de muchachos que harían también carrera literaria, como Narciso Campillo o Julio Nombela, son circunstancias que añaden a la sentida orfandad una proyección emocional que resuena en “leyendas” y artículos del escritor. En una imprescindible página de crítica literaria, por ejemplo, Bécquer confiesa que al cerrar el libro –La Soledad de Augusto Ferrán- del que va a escribir una reseña, “un soplo de brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma. Sevilla con su Giralda de encajes(...). No sé el tiempo que transcurrió mientras soñaba despierto”. Pero Sevilla, con sus sugestivos encantos, no ofrecía el camino expedito para la conquista de la fama literaria, era preciso instalarse en la capital de España para conseguir un nombre en el mundillo literario y un espacio propio en la emergente industria de la cultura.

Movido sin duda por la última circunstancia, Bécquer se trasladó a Madrid en octubre de 1854, cuando aún calentaban los rescoldos de la “Revolución del 54” que pretendió dar una reorientación progresista y modernizadora a la vida política de la nación. Su instalación en Madrid reproduce el modelo de la primera “bohemia artística” española, ya que se vinculó al ámbito de convivencia de pintores, músicos y poetas que ponían por encima de las estrecheces de su vida cotidiana el proyecto artístico en el que habían cifrado su ideal de existencia. El joven Bécquer convive, por supuesto, con su hermano el pintor Valeriano y los amigos de Sevilla venidos con él a la capital, y con los nuevos amigos Luis García Luna, José Marco, Juan Antonio de Biedma, a los que se sumarán más tarde Augusto Ferrán, Ramón Rodríguez Correa, Juan dela Puerta Vizcaíno y Florencio Moreno Godino, algunos de ellos escritores hoy prácticamente olvidados.

La supervivencia de un joven artista desconocido en la gran ciudad se le complicó el año 1858 con una enfermedad, de la que su fiel amigo Rodríguez Correa recordaba en el prólogo de la edición de Obras de 1871 cómo Bécquer “se vio acometido de una horrible enfermedad, y para atender a ella y rebuscando entre sus papeles, hallé El Caudillo de las manos rojas, tradición india, que se publicó en La Crónica, siendo reproducida con la singularidad de creerse que el título de tradición era una errata de imprenta, pues todos los que la insertaron en España o copiaron en el extranjero, la bautizaron con el nombre de traducción india”.

Julio Nombela en sus memorias tituladas Impresiones y Recuerdos (memorias publicadas entre 1909 y 1912) reconstruía el universo de la bohemia madrileña al que se había incorporado su amigo Bécquer: “Pero bien fuera por falta de costumbre, falta de afición o falta de dinero, autores, actores, músicos, pintores, en una palabra los que podían comprender el goce del vivir con los perfiles del buen gusto, se resignaban a habitar casas de vecindad vulgares, incómodas, antihigiénicas, y si eran solteros y carecían de familia en Madrid, aceptaban hospedajes sobre poco más o menos como el que tocó a Bécquer al llegar a la Corte”. Para sobrevivir no le servían los poemas, ni los dibujos a pluma, ni las páginas íntimas que había redactado en el libro de cuentas que había sido registro de anotaciones de su padre difunto, de manera que Gustavo Adolfo intentó la profesionalización literaria como libretista de zarzuelas y coautor de piezas teatrales breves, escritas en colaboración con otros autores y firmadas con seudónimo, piezas como las tituladas La novia y el pantalón, Las distracciones, La venta encantada, La cruz del valle, El nuevo Fígaro o Clara de Rosenberg. Pero en la creación teatral no consiguió labrarse un nombre definitivo, que sí se le fue consolidando como colaborador de publicaciones periódicas, un campo literario en el que un escritor podía ganarse la vida y hacer carrera política, ya que si en el paso del XVIII al XIX muchos personajes “se hicieron literatos para ser políticos”, en el curso de la centuria decimonónica la interrelación entre actividad política y empresas periodísticas fue tan intensa que no se puede explicar la sociedad de la época sin tener en cuenta esta perspectiva histórica.

Bécquer, pues, comenzó a publicar en revistas como La España Musical y Literaria, el Álbum de señoritas y Correo de la Moda, La Crónica, La Gaceta Literaria o La América, en números sueltos de diarios como La Época, La Iberia y en el órgano de opinión de la política de los moderados El Contemporáneo, en el que fue colaborador habitual desde el primer número del periódico, donde publicó el día 20 de diciembre de 1861 la primera de sus cuatro “Cartas literarias a una mujer”. Este diario fue apareciendo todos los días desde la fecha indicada hasta el 31 de diciembre de 1865; su

director fue José Luis Albareda y formaron la plantilla habitual políticos experimentados como Javier de Burgos y jóvenes escritores como Manuel Osorio y Bernard, Arístides Pongilioni, Ramón Rodríguez Correa y Juan Valera. Este último fue puntal decisivo en la orientación liberal y centrista del periódico que el escritor egabrense consideró quebrada el año 1864 cuando la mayor parte de la redacción – Bécquer entre ellos- pasó al apoyo del gobierno del general Narváez. Juan Valera, doce años mayor que Gustavo Adolfo y habitual frecuentador de los círculos de la alta sociedad madrileña, aunque no fue partidario de la vinculación de El Contemporáneo con el ministro de Gobernación Luis González Bravo – que había nombrado censor de novelas al sevillano-, manifestó siempre una sincera estimación de la poesía escrita por Bécquer, pues no sólo anota en sus cartas las traducciones de poemas becquerianos que encontraba en el curso de sus viajes diplomáticos sino que, al relacionarlo con Heine destacó siempre la calidad poética del sevillano, pues, por ejemplo, en 5 de agosto de 1883 reprocha a su protegido Menéndez Pelayo la excesiva admiración que este manifestaba por el poeta germano: “En la extremada alabanza de Heine, perdóneme Vd. que se lo diga, le lleva a Vd. un poco el deseo (casi inconsciente) de vejar algo a los Heines castellanos. Tampoco en esto tiene Vd. razón; Bécquer vale tanto o más que Heine, en calidad sino en cantidad”.

Bécquer publicó en El Contemporáneo distintas crónicas firmadas o sin firmar –como la dedicada a la inauguración del ferrocarril Madrid a San Sebastián que tituló “Caso de ablativo” (21-agosto-1864)-, crítica de libros –como la que dedicó a La Soledad de Augusto Ferrán-, una parte considerable de sus “leyendas” y la serie de las nueve cartas de viaje que tituló Desde mi celda, en las que narra a los lectores del diario madrileño su descubrimiento del paisaje y las historias fantásticas popularizadas en la comarca del Moncayo y del histórico monasterio de Veruela, lugar en el que pasó los meses del verano y el otoño de 1863 en compañía de su hermano el pintor Valeriano y su familia. El cierre del periódico, que dirigió durante un tiempo, le lleva a trabajar en El Tiempo (en 1865), órgano periodístico de González Bravo hasta su incorporación, en 1866, como director de una prestigiada revista ilustrada en la que colaboraba desde el año 1861, El Museo Universal. En esta revista trabajan los dos hermanos Bécquer y en ella Gustavo Adolfo tuvo que escribir muchos textos que no firmaba –algunos son auténticos “pies de foto” de grabados realizados por Valeriano-, las “Revistas de la semana” –que son crónicas políticas y de acontecimientos de actualidad- además de relatos, crítica de música y magistrales reseñas de Exposiciones pictóricas. En enero de 1870 pasó a dirigir La Ilustración de Madrid y El Entreacto, publicaciones en las que escribía al producirse su muerte, el 22 de diciembre de 1870.

En el trabajo periodístico de Bécquer, una aportación fundamental suya para la evolución de los géneros literarios reside en los diversos relatos breves que fue publicando desde el que tituló “Mi conciencia y yo”, impreso en el Álbum de Señoritas y Correo de la Moda de 1855 y en el que presenta un tema literario absolutamente moderno como es el de la figura del “doble”. A partir de este texto irán apareciendo otros muchos relatos en las varias publicaciones periódicas para las que trabajó e, incluso incorporó algunos en las impresiones de viaje que constituyen las nueve cartas Desde mi celda. A propósito de la publicación de relatos breves en la prensa periódica, debe tenerse en cuenta que en todas las literaturas la prensa periódica del siglo XIX fue el medio de difusión más utilizado a la hora de difundir los géneros narrativos breves – cuentos y novelas cortas- e, incluso, las novelas de gran extensión como es el caso de los “folletines”.

En los relatos breves de nuestro autor predominan los de ambientación medieval, un escenario convencionalmente romántico para el despliegue de los recursos imaginativos de la literatura fantástica y que venía siendo un tópico literario desde la narrativa “gótica” del XVIII y la posterior novela histórica. Pero en otros relatos, Bécquer construye un escenario verista que sitúa al lector en el contexto inmediato en el que él poeta está escribiendo, un escenario que puede ser su inolvidable Sevilla, las calles y cafés del Madrid coetáneo o los lugares por él frecuentados en sus correrías de paseante solitario: Toledo, Soria, la comarca del Moncayo. Pero la aproximación de Bécquer a la narrativa realista se efectúa no sólo con la descripción de un espacio equivalente al que sus lectores tenían presente en sus vidas cotidianas sino también en otros recursos compositivos como son la invención de personajes pertenecientes a las clases medias y el cuidado detallismo con el que son tratados los pequeños objetos a los que el texto alude².

El artista visionario que era Gustavo Adolfo no ocultó su cultivo de la lírica, de forma que alguna de sus rimas iban apareciendo episódicamente en alguna de las publicaciones periódicas en las que colaboraba al mismo tiempo que se dedicaba a recoger en cuadernos o a reflejar en “álbumes” la inspiración que como dibujante exquisito y como poeta intenso le dominaba. Manuscritos como el “libro de cuentas de su padre”, el “álbum de la revolución de julio de 1854” del que dio noticia Rafael Montesinos, el “álbum” de Julia Espín, especialmente el cuaderno que tituló “Libro de

².- Leonardo Romero, “La vida de la realidad en los relatos de Bécquer”, Letras Peninsulares. Towards a Poetic of Realism, 13.1, 2001, pp.67-80.

los gorriones” constituyen las fuentes más seguras para conocer la escritura directa y el modo de dibujar del sevillano.

El repertorio de sus poemas que había regalado al político González Bravo desapareció en el asalto a la casa madrileña de este personaje a raíz de la revolución de septiembre de 1868, de manera que el registro de textos autógrafos becquerianos más extenso que hoy conocemos reside en el libro de contabilidad que el poeta tituló “Libro de los gorriones”, comenzado a redactar en febrero de ese año. En ese manuscrito pueden leerse las rimas en un orden distinto del de la edición de 1871 y la “Introducción sinfónica”.

Bécquer no publicó ningún libro durante su vida pues el que apareció en 1857 con el título de Historia de los templos de España era una publicación por entregas iniciada en agosto de este año e interrumpida a principios de 1859 que él coeditaba junto con el escritor de folletines Juan de la Puerta Vizcaíno. Las páginas de esta obra se refieren a las iglesias de Toledo, una conmovedora “ciudad muerta” que los arqueólogos de su tiempo habían comenzado a reivindicar y que el escritor convirtió en uno de los lugares más sentidos de sus proyecciones emocionales. La primera edición de sus Obras en dos volúmenes impresos en Madrid por Fortanet fue el resultado de la voluntad de sus amigos que, reunidos en el estudio del pintor Casado del Alisal dos días después de su muerte, decidieron recoger los textos dispersos del periodista y poeta que había dejado en la indigencia a su viuda y sus hijos. En la disposición de esta edición póstuma de las obras becquerianas intervinieron directamente sus amigos Augusto Ferrán, Narciso Campillo y Ramón Rodríguez Correa, encargándose este último de redactar el prólogo que precede a esta impresión.

FORMACIÓN Y LECTURAS DE UN CLÁSICO MODERNO

Los manuscritos juveniles que se han conservado del escritor lo muestran conocedor de poetas castellanos antiguos, como Juan del Encina, y buen lector de Espronceda, el romántico español más característico, si bien el ambiente literario de su ciudad natal le imponía el modelos de los grandes líricos andaluces del Siglo de Oro recuperados por los poetas locales contemporáneos, tanto los de la generación que había animado la Academia de Letras en el traspaso del siglo XVIII al XIX como los más jóvenes y cercanos en edad a Gustavo Adolfo Bécquer. En este Parnaso local que ya había recibido la denominación de “escuela poética sevillana” destacaba el magisterio de Manuel María de Arjona, Félix José Reinoso y Alberto Lista. El prestigio de los poetas andaluces planea en el homenaje que el joven poeta dedicó al último en la elegía “A la

muerte de don Alberto Lista” y en estimaciones crítico-literarias que fue desgranando en textos escritos en sucesivos omentos, como en este fragmento de la carta tercera Desde mi celda:

Cuando yo tenía catorce o quine años y mil alma estaba henchida de deseos sin nombre, de pensamientos puros y de esa esperanza sin límite que es la más preciada joya de la juventud; cuando yo me juzgaba poeta, cuando mi imaginación estaba llena de esas risueñas fábulas del mundo clásico; y Rioja, en sus silvas a las flores, Herrera, en sus tiernas elegías, todos mis cantores sevillanos, dioses penates de mi especial literatura, me hablaban de continuo del Betis majestuoso (...).

La asimilación literaria que el adolescente había hecho en sus lecturas de los poetas españoles clásicos había sido simultánea a su deslumbramiento por el “bardo inglés”, conocido posiblemente a través de la versión española de Leandro Fernández de Moratín, y al descubrimiento de románticos exóticos como el falso Ossian o de poetas europeos más cercanos y auténticos como Byron, Musset o Lamartine. La hermandad artística de los bohemios de mitad del siglo le dio la posibilidad de leer a poetas coetáneos como José Selgas, Ángel María Dacarrete, José María Larrea, Antonio de Trueba, Arístides Pongilioni, Eusebio Blasco y, especialmente, Augusto Ferrán, cuyas traducciones de la poesía romántica alemana abrirían al sevillano un horizonte de temas poéticos y una visión del mundo con la que se sentirá muy identificado. Singularmente las traducciones de los poemas de Heine que realizaron Ferrán y Eulogio Florentino Sanz fueron los estímulos más directos para la proyección de la lírica germánica contemporánea – Goethe, Schiller, Bürger, Rückert, Uhland- entre los poetas españoles de mediados del siglo XIX. Luis de Eguílaz resumía la tendencia en su prólogo al poemario de Vicente Barrantes Baladas españolas(1853):

La poesía lírica, tan desdeñada hace pocos años, va recobrando en España el lugar que le corresponde de suyo. Tras La primavera (1850) de Selgas, vinieron los Himnos y quejas de Arnao, y muy poco después apareció Trueba con El libro de los cantares (1852).

El fenómeno literario que es conocido como el “germanismo de la poesía española” está directamente relacionado con las traducciones de los poetas citados y también con el proceso de divulgación de las inquietudes de los modernos estudiosos del folclore- los hermanos Grimm por modo fundamental- que aportaron las bases metodológicas para el conocimiento rigurosos de lo que habían sido y aún estaban siendo las tradiciones populares en todos los campos, especialmente las referidas a la transmisión oral de la poesía. La ideología del tradicionalismo cultural y la viva perduración del romancero

tradicional español junto con el éxito que las canciones y bailes andaluces estaban consiguiendo en toda Europa y, por supuesto, en España, explican el auge que consiguieron, entre los coetáneos de Bécquer, las sencillas y muy concentradas coplas y letras de canciones populares que resuenan en muchas rimas becquerianas, valga el ejemplo de la XXXVII:

¡Los suspiros son aire y van al aire!
¿Las lágrimas son agua y van al mar!
Dime, mujer, cuando el amor se olvida,
¿sabes tú adónde va?

Al popularismo tradicional hispano se sumaron otras fuentes literarias que enriquecieron la visión del mundo y la técnica de nuestro escritor. Por supuesto el modelo de las literaturas orientales –literatura hebrea y árabe a las que se sumaban la persa y la hindú- que habían sido divulgadas en Europa por los filólogos ingleses y alemanes desde finales del siglo XVIII y que, en España, contaban con precedentes tan significativos como las Poesías asiáticas (1833) del conde de Noroña donde se incluía una traducción del “Discurso sobre la poesía de los orientales” de Williams Jones, las imitaciones de las Orientales (1829) de Victor Hugo en las versiones autóctonas firmadas por Arolas, Zorrilla o Gertrudis Gómez de Avellaneda e, incluso, las reducidas noticias que sobre la literatura hindú dieron algunas revistas como el barcelonés El Europeo (1823-1824).

Bécquer pagó tributo a los asuntos orientales en tres relatos de ambientación indostánica (“El caudillo de las manos rojas”, “La Creación”, “Apólogo”) y en las leyendas de marco islámico (“La cueva de la mora”) o hebreo (“La rosa de pasión”). Sus saberes sobre la arquitectura árabe quedan recogidos en páginas de su libro sobre los templos de Toledo y en algunos artículos de saber arqueológico como el titulado “Pozo árabe de Toledo” y en las leyendas enmarcadas en la Edad Media o en la carta VII Desde mi celda. Pero la huella más sutil de las literaturas orientales se puede observar en sus rimas, donde un conjunto de imágenes sensoriales alusivas a difusos universos espirituales y una reiterada técnica de repeticiones paralelísticas remiten a los modelos de la poesía bíblica igual que a determinados esquemas compositivos característicos de la poesía de tradición popular.

La vivencia de la experiencia onírica, de fuerza capital en muchos de sus poemas, introduce al lector en el inquietante territorio de la inseguridad y de la duda acerca de la

frontera que separa el mundo real del mundo irreal. Y este mecanismo, trasladado al discurso del texto narrativo, sienta la base del tratamiento fantástico que ofrecen muchas de las leyendas becquerianas, en las que la modernidad del procedimiento hacen de Bécquer uno de los mejores autores de ficciones fantásticas de la literatura escrita en español. Nuestro autor pudo aprender esta forma de escritura en autores franceses que eran ya conocidos en España – Merimée, Nodier- y, por supuesto, de los dos grandes creadores del relato fantástico en el siglo XIX, E.T. A. Hoffmann, que había empezado a ser traducido y comentado en España desde 1831, y Edgar Allan Poe, traducido al francés por Baudelaire en 1856 e inmediatamente leído en esta versión por Juan Valera y Pedro Antonio de Alarcón.

En una aproximación al simbolismo moderno del poeta francés en Les fleurs du mal (1857), Bécquer aplica la asociación irracional y subjetiva a símbolos de los que hace un empleo intenso en sus prosas y en sus poemas. Valga el uso del color “azul” que, si en unos pasajes de sus obras, tiene un directo significado denotativo, en otros varios funciona como símbolo de central intuición romántica de lo que no tiene fin ni fronteras delimitadas³. El “azul” es color de las pupilas en la mujer amada –“en tus pupilas húmedas y azules como el cielo de la noche, brilla un punto de luz” leemos en la primera “Carta literaria a una mujer” y con formulaciones análogas en bastantes rimas- y también es el color de la divisa alegórica que identifica a una mujer (la banda de Beatriz en la leyenda “El Monte de las Ánimas”), pero en textos estrictamente descriptivos representa con claridad el valor simbólico que desde Novalis hasta Rubén Darío se ha asociado con esta gama del arco iris. Valga un solo caso que corresponde a la descripción del cuadro de Dióscoro Puebla sobre Colón descubriendo América y que Bécquer reseña en su crónica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862: “En los ojos húmedos con una lágrima del primero está todo el cuadro (...); aquella pupila azul y brillante, en cuyo fondo parece reflejarse la inmensidad, el cielo donde se clava, atrae, fascina, y contemplándola se está apunto de olvidar todos los defectos de la obra en gracia a aquel sublime rasgo”.

De manera que, en la formación literaria del escritor, confluyeron la tradición de la gran poesía española, tanto la clásica en la línea del italianismo renacentista como la popular de tradición oral y apoyatura musical, sumándose a la poesía romántica contemporánea con los estímulos procedentes de las literaturas orientales y de los

³ .- Sobre este asunto, véase el libro de Carlos Miguel-Pueyo, El color del romanticismo. En busca d eun arte total, New York, Peter Lang, 2009.

descubrimientos del primer simbolismo moderno para producir esa sacudida de asombro propia de lo fantástico y la inefable emoción de la experiencia onírica. Y superponiéndose a estas fascinantes construcciones, el lector siente que Bécquer escribe de lo que le pasa y que el escritor está vivo en todas las líneas de su escritura y muy ajeno, por tanto, a las servidumbres de una retórica opaca y repetitiva. Lo explicó con magistral claridad un joven crítico que sucedió al poeta en las columnas de La Ilustración de Madrid: “Por lo general en todas las creaciones de Bécquer nos parece que ay siempre alguien detrás de la perpetua decoración ojival que `presta melancólicas tintas y accidentados contornos al cuadro. Él no está nunca solo, ni aun en presencia de aquel rayo de luna, que se disfraza de mujer y pasa llenando su cabeza de quimeras. En aquel mundo de sombras ¡cuánta realidad!” (el joven crítico era el canario Benito Pérez Galdós⁴).

EL ESTILO PERSONAL DE UN GRAN POETA

Mucho se ha escrito sobre la herencia literaria recibida por Bécquer, sobre sus declaraciones teóricas en las ocasiones en las que explicó su poética personal⁵ y sobre las intertextualidades de poetas antiguos y románticos que espejean en sus textos. En las páginas que siguen solamente se apuntan algunos de los recursos expresivos que el gran poeta puso en vilo a la hora de conseguir el doble efecto de proximidad real e inefable experiencia trascendente y que dan a su estilo su actual cercanía con los poetas de hoy mismo.

Habla coloquial y lenguaje poético- Las formas de la expresión cotidiana son rasgos identificadores del decir poético de los románticos del mismo modo que las "galas del decir y el son de la rima" eran, en una sumaria caracterización de Mariano José de Larra, los rasgos privativos de la poesía clasicista.

La prosa periodística de Bécquer, por exigencias del medio en el que se imprime, manifiesta abundantes rasgos del habla conversacional, hecho que el propio escritor subraya mediante alusiones explícitas a los latiguillos - "la ya vulgar fuerza de conocida frase, de que también se habla con los ojos"- o con el recurso a la feliz parodia de las

⁴ .- Benito Pérez Galdós, “La obras de Bécquer”, El Debate (13-XI-1871), texto recogido por Rusell P. Sebold en su recopilación de textos críticos sobre Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, Taurus, 1982, pp. 61-71.

⁵ .- Para la poética becqueriana resultan imprescindibles las “Cartas literarias a una mujer”, la tercera Desde mi celda, la “Introducción sinfónica” y las rimas I-XI.

troquelaciones estándar, como en este pasaje del artículo de 1855 titulado "Mi conciencia y yo": "Por la virgen del cielo, una limosna, señorito-. Perdona por Dios, hermano, contesté entre dientes, y proseguí mi camino. Hasta aquí todo era lógico: él me pedía una limosna por la virgen, yo se la negaba por Dios; amor con amor se paga; a piedad, piedad, a cortesía, cortesía". Ahora bien, la inserción de los registros coloquiales en las rimas acentúa los rasgos de comunicación directa que todos los comentaristas han subrayado. Los adornos estilísticos que exhibían los poetas sevillanos del grupo de Lista y la "segunda escuela poética sevillana" - que nos llevan a pensar en los años de formación de Gustavo Adolfo- no se debían precisamente a sus apropiaciones del habla común; sólo un poeta cronológicamente cercano a este grupo - Nicasio Álvarez Cienfuegos- había experimentado la inserción de la lengua conversacional en el "lenguaje poético", si bien los poetas románticos dignos de tal denominación- Espronceda es el español que merece tal calificativo- sí hicieron uso de tal procedimiento.

Bécquer usa ampliamente de este recurso. Ofrezco una breve enumeración de los casos más frecuentes. 1) Reiteración de rases hechas - "...que aún tengo/ la ropa en la playa tendida secar" (rima LXXII)-; 2) aparición de partículas expletivas - "mas no te encuentro a ti/ que es tu mirada..." (rima XIV); 3) apelación a géneros literarios de acreditado éxito popular - "nuestra pasión fue un trágico sainete" (rima XXXI)-; 4) económica organización sintáctica de orden asindético - "¿quién me dio la noticia?...Un fiel amigo.../ Me hacía un gran favor. Le di las gracias" (rima XLII); 5) énfasis emocional de las expresiones exclamativas - "¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme/ con mi dolor a solas" (rima LII), "¡Ay! En la oscura noche de mi alma/ ¿cuándo amanecerá?" (rima LXII)-. Todos estos son otros tantos casos de expresión coloquial que acercan la poesía becqueriana al programa de los grandes poetas del Romanticismo. Tales usos del lenguaje van entrelazados con las fórmulas retóricas como los fuertes hipérbatos o las antítesis radicales y aproximan las rimas a una poética de la aniquilación ornamental - al "arte heroico de la renuncia" se refirió Vicente Aleixandre a este propósito- a la que desde otros presupuestos se ha referido Sieghild Gogumil⁶. Estos recursos, con todo, no tendrían el intenso relieve que alcanzan en las Rimas si no se integrasen en un complejo sistema en el que la ironía y el humor son fuerzas determinantes de la actitud del escritor.

⁶ .- Sieghil Gogumil, "La contemporaneidad de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer", Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo, Zaragoza, Diputación Provincial, 1982, pp. 275-281.

Humor e ironía.- Son frecuentes los efectos hilarantes en los textos becquerianos. La producción de la sonrisa del lector gracias a la descripción de situaciones grotescas o de la ruptura del automatismo cotidiano es habilidad del periodista que sabe salvar dificultades con la censura -recuérdense los silencios que comentan la actualidad política en sus “Revistas de la semana” de El Museo Universal de 1.866- o del colaborador en publicaciones periódicas de la más variada obediencia ideológica. El feroz sarcasmo con que concluye la excavación de los cándidos arqueólogos en el relato “Un tesoro” o la tantas veces comentada humorada que es la Rima XXVI – “tú sabes y yo que en esta vida,/ con genio, es muy contado el que la escribe;/ y con oro cualquiera hace poesía”- son dos casos ejemplares en prosa y en verso de esa inclinación del poeta hacia la broma o el quiebro burlón e, incluso, hacia la sátira punzante. La crítica becqueriana ha emplazado esta sugestiva faceta del escritor en la estela del influjo de Heine o en el ámbito de la peculiar capacidad para la zumba de las gentes del Sur. Ambas explicaciones pueden ser válidas, pero su óptima rentabilidad sólo funciona si se inscriben en el marco de la disposición compositiva que Bécquer suele dar a los textos penetrados por una inequívoca intencionalidad irónica.

Como suele ser la norma en los relatos con suspensión de la clave explicativa, ésta se reserva para las líneas finales de los relatos fantásticos o los irónicos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la suspensión prolongada de la anécdota sobre el retrato diferido de la muchacha necia en “Un boceto al natural” y que Robert Pageard⁷ ha puesto en relación directa con la rima XXXIV, la conversación del narrador con la voz femenina que resulta ser su propia conciencia en “Mi conciencia y yo” o el apunte de terror que es el viaje contado “Un lance pesado”, tan próxima al clima de terror que el duque de Rivas había suscitado en una página similar de “El ventero”, una colaboración suya en el libro Los españoles pintados por sí mismos. El recurso de la dilatación de la clave explicativa funciona con una energía especial si lo aparece en la concentrada estructura de los poemas.

Una rima - la número LXVII - plantea un caso paradigmático de crítica textual en la medida en que los editores modernos prefieran la lectura que hace del verso 15 la edición príncipe de 1871: “ y comer... y engordar...¡y qué fortuna/ que esto sólo no baste”. En la versión manuscrita de El libro de los gorriones, la mano del propio poeta había escrito este pasaje como “y comer...y engordar..¡y qué desgracia/ que esto solo no baste!”. La doble versión de estos versos finales de un poema que ha ponderado en sus

⁷ .- Bécquer. Leyenda y realidad, presentación de Hans Juretschke, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 343.

tres primeras estrofas la belleza de un paisaje natural en el sucederse de las estaciones pone el énfasis en una posición irónica del escritor, bien por la gravedad que aporta el texto manuscrito, bien por la ironía radical que supone la estrofa de cierre del impreso: “¡Qué hermoso es cuando hay sueño/ dormir bien... y roncar como un sochantre.../y comer...y engordar...¡y qué fortuna/ que esto solo no baste!”

Y la ruptura sarcástica de la gravedad del discurso produce en determinados poemas un efecto grotesco de contraste esperpéntico al trasladar al plano de las supersticiones vulgares las impresiones intimidatorias que produce la sombra del poeta al deslizarse a través de nocturnos escenarios de terror:

(...)

En las noches de invierno, si un medroso
por la desierta plaza
se atrevía a cruzar, al divisarme
el paso aceleraba.

Y no faltó una vieja que en el torno
dijese a la mañana,
que de algún sacristán muerto en pecado
acaso era yo el alma .
(rima LXX).

En un poema no incluido en la edición canónica de las Rimas pero de muy segura atribución al poeta, aunque se publicó dos años después de su muerte y en una publicación que subraya la lectura humorística del mismo, el toque degradador que introduce el “candil” aludido en el último verso es una prueba concluyente de la interrelación de estructuras compositivas “becquerianas” y quiebro irónico final:

Lejos y entre los árboles
de la intrincada selva,
¿no ves algo que brilla por intervalos?
Quizás es una estrella.

Ya se la ve más próxima,
como a través de un tul,
de una pequeña en el pórtico
brillar. Es una luz.

De la carrera rápida
el término está aquí.
Desilusión...No es lámpara ni estrella
la luz que hemos seguido; es un candil.

Temas y motivos literarios.- Si, de acuerdo con Poe, "the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world", algunas rimas como la LXXIII, LXXIV y LXXVI nos acercan a este grado óptimo de poeticidad. Pero el universo lírico de Bécquer no se clausura en la vivencia de las noches y de las tumbas, pues el repertorio del material macabro lo había agotado Bécquer en los textos de sus años de formación, de los que resulta sintomático "¡Las dos!", que con plausible guiño irónico subtítulo "juguete romántico". Este texto, según Nombela, debe de ser de 1854 y despliega en una serie de octavillas agudas -para mayor ortodoxia en el romanticismo de escuela- el consabido repertorio del material de "tumba y hachero": el sepulcro, los difuntos que regresan del más allá, las ancianas narradoras de consejos, el búho, el reo de muerte, el asesino, las brujas y, en fin, las "Wils"8sic).

El texto es puro disparate paródico y no tiene otro valor que el de testimoniar la posición distanciada que el jovencísimo escritor tenía ya tomada respecto al reservorio de los motivos triviales de un romanticismo de iconografía pintoresca. La misma actitud que, pasados algunos años y en textos de más fuste, proyectó sobre las convencionales paisajes pictóricos ("sin hacer más caso de las poéticas bellezas de la alborada que de la carabina de Ambrosio" leemos en la segunda carta Desde mi celda) o sobre las emociones frenéticas producto de la imitación convencional: "daba rienda suelta a mis sensiblerías, charlando con Elena, que este era el nombre de la otra, de vagos presentimientos, , pesares no comprendidos, aspiraciones sin nombre y toda esa música celeste del sentimentalismo casero".

Bécquer trabaja con muchos temas y motivos de la tradición romántica en la prolongación de un horizonte de referencias que seguían siendo para él, como para Baudelaire era el romanticismo, "la expresión más reciente y más actual de lo bello" ("Salón de 1846"). En este despliegue de la panoplia temática del romanticismo

encontramos a los fieles difuntos y la gota de rocío, las bellezas de la arqueología cristiana y las cuerdas del arpa, la lágrima furtiva y la risa o el llanto, el mar tempestuoso y el atardecer ensoñado... y otros muchos elementos temáticos de varias tradiciones poéticas que él supo integrar en su visión del mundo. Elementos simbólicos tan característicos de la poesía esproncediana, como el Amor, la Gloria y la Libertad (recuérdense las exclamaciones de las "Voces" que en la Introducción de El Diablo Mundo hablan al Poeta) reaparecen en las res "Voces" de los barqueros que dialogan con el sujeto lírico de la rima LXXII.

Ahora bien, uno de los temas líricos centrales de la poesía moderna es el del paisaje urbano vivido como espacio para la iluminación del yo lírico. No es muy abundante la bibliografía dedicada a este asunto en los estudios sobre lírica hispánica, aunque es de obligada referencia como primera manifestación española de este asunto la carrera esproncediana a través de las calles madrileñas del joven Adán en que se ha transformado el viejo de El Diablo Mundo. En Bécquer la ciudad moderna es el espacio de la profesionalización literaria – los teatros, los cafés y las redacciones de los periódicos donde se manifiesta la hermandad entre pintores, poetas y músicos- y el marco de referencia para el anónimo pasear por calles inundadas de gentes, como leemos en un artículo de El Contemporáneo de 1862: "¡Esplendente domingo, te saludo que puedo flanear por esas calles! Y visitar amigos, y pararme en la puerta del casino y en la esquina del Suizo, y ver a tanta mujer hermosa como anda por esas plazas, y quién sabe si tendré la fortuna de no tropezar con algún amigo del Gobierno".

En las rimas los espacios urbanos son sólo entrevistos en esfumados de esquinas, balcones, o jardines domésticos. Pero en dos rimas singularmente emotivas emerge el decorado de la gran ciudad, el de la ciudad de Baudelaire con el sombreado de sus calles insondables y el ruido ensordecedor de su tráfico. Se trata de los espacios aludidos en la rima XLII -" me apoyé contra el muro, y un instante/ la conciencia perdí de dónde estaba", tan perceptivamente glosada por Gimferrer a este propósito- y en la LXV: "¿Estaba en un desierto? Aunque a mi oído/ de las turbas llegaba el ronco hervir,/ yo era huérfano y pobre...¡El mundo estaba/ desierto para mí".

Resalta, en fin, como gran tema de la modernidad lírica la fusión del "yo" del escritor en cuanto sujeto y objeto poéticos, tanto en las rimas en las que expone su personal visión del discurso lírico como en las dedicadas a la historia amorosa que para muchos lectores ha tejido un apresto de relato confesional. El juego de la alteridad entre el "yo" que expresa su vivencia y el "tú" que es destinatario de la palabra poética traza un intenso diálogo caracterizador del personal estilo del gran poeta sevillano.

En las rimas las apelaciones al “tú” de la mujer amada – “Tú eras el huracán, y yo la alta/ torre que desafiaba su poder...” en la rima XLI, por ejemplo- constituyen la fórmula estilística más llamativa de esta comunicación entre sujeto y objeto del poema, comunicación que, en los poemas en los que la figura erótica queda difusa, es una conmovedora prueba de autorreferencialidad, de diálogo del sujeto poético consigo mismo, un diálogo que termina siendo un auténtico desdoblamiento del propio sujeto lírico, singularmente en los textos en los que el destinatario del discurso -¿el lector¿ ¿el propio poeta?- no está suficientemente perfilado. Es el caso de rimas como la LXVI, el poema becqueriano más sobrecogedor en opinión de lectores tan atentos como Luis Cernuda, en la que la fusión de “yo” y “tú” es rotunda: “¿De dónde vengo?...El más horrible y áspero/ de los senderos busca (...)”.

EDICIONES DE LAS *OBRAS*

Los amigos del poeta realizaron un esforzado trabajo de recogida de textos dispersos en los periódicos y en manuscritos sueltos para la preparación de los dos volúmenes de Obras publicados en 1871 e, incluso, como es sabido, dieron un orden argumental a las rimas al ordenarlas en secuencias que comprenden una primera serie de poemas sobre la poesía (rimas I- XI), la siguiente y más extensa, diseñada a partir del Intermezzo de Heine y que ofrece un “cancionero amoroso” de final dramático (rimas XII—LI) y una última parte en la que se recogen poemas que fluctúan entre el dolor y la angustia para abrirse a una visión onírica de la tras-vida y el enamoramiento de una estatua sepulcral, es decir, “del arte, de la belleza ideal” como afirmaba Rodríguez Correa en el prólogo de esta edición⁸

La primera edición fue seguida en 1877 de una segunda “aumentada y corregida” en la que se incluyeron las “Cartas literarias a una mujer” y el “Prólogo” a La Soledad de Augusto Ferrán. La casa editorial Fernando Fe, que había emprendido esta segunda edición, volvió a imprimir nuevas ediciones : la tercera (1881) en la que se añadieron los textos en prosa “Roncesvalles” y “Las dos olas”, y una cuarta (1885) en la que se incluían “El castillo real de Olite”, “Los dos compadres”, “El Carnaval”, “La noche de difuntos”, y los poemas titulados “A Casta”, “Poesía inédita”, “Es un sueño la vida” y “Amor eterno”.

⁸ .- Sobre los compradores de esta edición, véase Jesús Rubio Jiménez, La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, Zaragoza, P. U. Z., 2009.

También la casa Fernando Femprimió la quinta edición en una fecha tan significativa para la vida española como el año 1898. La edición lleva pie de imprenta de Madrid, consta de tres volúmenes e incorpora los textos incluidos en las cuatro tiradas anteriores a los que suma el poema titulado “A todos los santos”. ESTA ES LA EDICIÓN QUE SE PRESENTA EN ESTA VERSIÓN DIGITAL.

En el curso del siglo XX distintos críticos e investigadores han ido exhumando textos periodísticos o autógrafos becquerianos que se han ido incorporando a las sucesivas ediciones de Bécquer y que los lectores interesados pueden ver descritas con todo detalle en las sucesivos repertorios bibliográficos dedicados a recopilar información sobre ediciones y estudios dedicados al poeta:

Rubén BENÍTEZ,(1961) Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer, Buenos Aires, Universidad.

Juan María DíEZ TABOADA, (1969), ”Bibliografía sobre G. A. Bécquer y su obra”, Revista de Filología Española, LII, pp. 651-695.

Juan Carlos ARA y María Ángeles Naval, (1992), “Bibliografía becqueriana 1980-1991”, El Gnomon, 1, pp. 111-125.

Jesús RUBIO JIMÉNEZ, (2006), “Gustavo Adolfo Bécquer. Bibliografía”, Autores Siglo XIX. Bécquer.- Su obra : Bibliografía, en <biblioteca virtual Miguel de Cervantes>